

IMÁGENES QUE CONSTRUYEN NACIONES

La transmisión de emociones compartidas en las independencias latinoamericanas

Prof. Dr. Alfredo López Serrano
Universidad Carlos III de Madrid
Hamburgo, 19 de octubre de 2010

Entre abril y noviembre de 1810 se produjeron los primeros brotes independentistas hispanoamericanos. Las imágenes que ilustran hoy aquellos acontecimientos en los libros de texto escolares, en su momento fueron agentes de la historia por cuanto contribuyeron, con su particular lenguaje expresivo, a difundir emociones y símbolos que impulsaron tanto la independencia como la construcción de las nuevas naciones.

La importancia de aquellas imágenes fue general en todos los países, debido al universal poder evocador de las imágenes, pero con particularidades según hablemos de México, Colombia, Venezuela, Chile o Argentina.

Las nuevas naciones se superpusieron sobre los límites administrativos coloniales, y los criollos (que se sentían agraviados por la presencia de los peninsulares y que estaban imbuidos de las ideas políticas ilustradas) asumieron el papel dirigente que anteriormente tuvieron los españoles peninsulares sobre una masa marginada. Fue decisiva la creación de juntas en 1810, ante la coyuntura creada por la invasión napoleónica de la Península. Muchas de estas juntas proclamaron la independencia de diversos territorios americanos. Múltiples causas de tipo social, político y económico se admiten como desencadenantes de las independencias, pero no menos importantes fueron otros factores relativos a la mentalidad, al imaginario ideológico compartido por todas las revoluciones llamadas atlánticas (y no se puede negar la influencia de Francia ni del federalismo de los EEUU), en modo alguno ajeno a las ideas políticas que circulaban en España desde la revuelta de las Comunidades, en las repúblicas italianas, Suiza o los Países Bajos¹.

Entre estos otros factores estaría la adhesión a determinadas imágenes o símbolos que servirán como armas por la independencia y también como motores de las nuevas naciones.

La imagen, como elemento de comunicación, es más primitiva que las palabras escritas. Apela a esa parte del cerebro, bajo la corteza, que compartimos con el resto de mamíferos, el cerebro emocional. A través de las imágenes se transmiten eficazmente las emociones, por nuestra condición de primates y nuestra capacidad de imitación: las imágenes nos permiten empatizar con lo que vemos, y tendemos a imitar esas emociones y actitudes.

Mediante las imágenes se produce la identificación y la comunicación dentro de un grupo: podría decirse que las imágenes crean una comunidad, si la definimos como un

¹ Para un desarrollo de esta sugerente idea, véase el capítulo de Quijada, Mónica (2005): "Las `dos tradiciones'. Soberanía popular e imaginarios compartidos en el mundo hispánico en la época de las grandes revoluciones atlánticas" en Rodríguez, Jaime E. -Coord.-: *Revolución, independencia y las nuevas naciones de América*. Madrid, Fundación MAPFRE Tavera.

conjunto de emociones compartidas (estados de ánimo colectivos, disposiciones mentales que generan deseos o aspiraciones,...). Por ejemplo, si uno es socio o seguidor de un equipo de fútbol, las repeticiones de los goles en televisión, las banderas, bufandas y colores pueden llevarle al delirio y recordarle emociones intensas en el estadio, mientras que apenas sentirá nada si no pertenece a dicho club.

Desde las cuevas prehistóricas cuyas pinturas recuerdan cacerías afortunadas, y también a los que murieron, las imágenes han servido para compartir emociones, que fueron y siguen siendo el motor de nuestra vida. Sin emoción, el puro intelecto, la razón, estaría inerte, no podría activar nuestra voluntad ni nuestra acción.

La combinación entre la capacidad de la imagen en transmitir emociones y compartirlas y el poder movilizador de la emoción convierte a las imágenes en fundamento de movimientos religiosos o políticos. Entender una imagen significa compartir ideas previas llenas de emociones y significado colectivo. Naturalmente la palabra oral y escrita también puede hacerlo, pero el mecanismo es más racional, y muchas veces resulta inútil para expresar la pasión. Marcel Proust decía que sentimos en un mundo y explicamos en otro. Y Machado incidió en que solo los poetas se acercan con su palabra a lo que nos transmite una imagen.

Las imágenes se convierten así en un lenguaje caracterizado por la transmisión de lo emocional dentro de unos códigos, como si de un idioma se tratara, que se entiende cuando se pertenece a un grupo y, como la lengua, contribuye a unir voluntades y formar comunidades.

Por otra parte, todo espacio de poder genera su simbología, su iconografía (su fetichismo podríamos decir). Los cambios en el poder implican, por tanto, transformaciones, decadencia y desgaste de los viejos modelos iconográficos y su sustitución por otros nuevos. El vacío de poder creado por la coyuntura de 1808 en la Península, tuvo consecuencias inmediatas en América Latina, tanto en los aspectos prácticos (militares, aduaneros, organizativos,...), como en los simbólicos e icónicos.

De igual manera que las sociedades evolucionan, también se transforman las emociones asociadas a un determinado cuadro o imagen, e incluso un mismo motivo va cambiando con el tiempo, ya que se exige a los acontecimientos, símbolos y héroes que respondan a las expectativas del presente². Así, podemos constatar, por ejemplo, la decadencia de una imagen religiosa como símbolo patriótico, el blanqueamiento de la imagen de Simón Bolívar (o el reforzamiento de su carácter militar, o de su pose tranquila, etc...) o la evolución hacia el envejecimiento de las representaciones de Miguel Hidalgo.

Si la imagen es un lenguaje, se puede decir que muchas de las “pinturas de historia” (género que gozó de gran promoción en el siglo XIX en Europa y América, son también, en cierto sentido, trabajos historiográficos, interpretaciones históricas que pretendían recrear el pasado y que tuvieron un gran impacto en la mentalidad colectiva

del momento. Pero se trata de un lenguaje contagiado de emoción (algo de lo que las palabras, sobre todo las escritas, pueden protegerse), una emoción que también ha sabido transmitir el cine. Además, su objetivo, así como del resto de iconos patrióticos,

² Salvador González, José María (2007): “Escenario y figura de Bolívar Super-Héroe en la Venezuela de 1870-1899” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

no era la veracidad histórica, sino influir en el ánimo de ese espectador colectivo llamado nación.

Naturalmente las imágenes manipulan, y esto se ha visto como algo negativo, pero más bien es una característica inevitable de todo lo que apela a la emoción: las emociones son el motor del ser humano y de la historia, y es lógico que allí se establezca también la lucha política. Un lenguaje icónico como el que se produjo a lo largo del siglo XIX en toda Latinoamérica pudo, además de conmover a sus habitantes, inducirlos a su participación militar y política. Los elementos emocionales, constantes en las imágenes y símbolos que se utilizan en toda guerra, permitían manipular los sentimientos colectivos para acercarlos a una determinada facción. Cuando se trata de concretar la acción que debe generar una imagen, esta se comporta de modo polivalente, necesita un relato que le dé sentido: las emociones ciegas pueden orientarse hacia una acción o hacia la contraria, son fácilmente manipulables. No obstante, podemos alfabetizarnos visualmente, aprender a leer en las imágenes, poner la razón de por medio porque sabemos que también las emociones pueden conducirnos por caminos destructores, por lo que haremos referencia a algunos aspectos educativos al final de este trabajo.

Relatar las diferentes fórmulas por las que las naciones iberoamericanas llegaron a formarse sería extremadamente prolijo, pero sí podemos encontrar puntos comunes en lo relativo a la manera en que estas imágenes sirvieron para la construcción icónica de los nuevos Estados. Seleccionaremos, por tanto, imágenes que nos permitan establecer similitudes y diferencias y que podrán ayudarnos a entender mejor el proceso emancipador y cómo contribuyeron a crear las propias naciones a través del enaltecimiento de algunos de sus mitos fundacionales.

En una época prefotográfica (las primeras fotografías datan de 1827), las imágenes *construidas* por pintores y grabadores, con mayor o menor fundamento en la realidad, provocaron un gran impacto en la sociedad de su tiempo. Hoy, acostumbrados como estamos a las imágenes fotográficas y televisivas, nos resulta difícil sopesar el enorme poder emocional y de adhesión que pudieron llegar a tener aquellos óleos y grabados.

Una serie de técnicas más o menos conscientes permiten que las imágenes sean eficaces transmisoras de emociones intensas e ideales patrióticos. Que el acercamiento del plano del espectador hacia el objeto amplifique las emociones en una colectividad puede parecer de una mecánica muy simplista, ya que en muchos espectadores no será así, y sin embargo, en una masa suficientemente numerosa, es un hecho innegable, avalado por todos los estudios semióticos y psicológicos, con lo que la pintura de historia se anticipó a lo que cualquier estudiante de cine o publicidad sabe perfectamente sobre los efectos emocionales de cada tipo de plano.

A nosotros, las imágenes de aquellos tiempos nos permiten construir un relato histórico, el espacio que media en la comparación de diferentes retratos o paisajes. El desarrollo que tuvo la pintura de historia y la representación de los libertadores a lo largo del siglo XIX va parejo a la construcción de naciones en América Latina y a la difusión de dichas imágenes a través de la prensa, los sellos de correos, monedas y billetes de banco. Las imágenes fueron un factor decisivo en la formación de cada nación.

Manejamos el término nación en un sentido abierto, como “proyecto nacional” u “orden imaginado” al modo que lo hiciera el catedrático de la Universidad de Hamburgo Hans-

Joachim König, lo que permite adaptar la idea de nación a situaciones variadas en el espacio y cambiantes en el tiempo³. Hablamos, pues, de metáforas, que son imágenes construidas con palabras. Podría decirse que se trata de exageraciones, falsedades, mentiras incluso, pero sería más propio hablar de ilusiones fundadoras, mitos fundacionales, elementos culturales que siempre han sido esenciales en el desarrollo de la cultura occidental.

Incluso podemos pensar que la independencia no fue fruto de causas profundas, sino que fue la dinámica de la guerra y los procesos políticos y culturales posteriores lo que cambió por completo aquellas sociedades latinoamericanas⁴. La visión de las independencias latinoamericanas puede ser tan caleidoscópica que los árboles nos impedirían ver el bosque. Y si se trata de ver, tal vez las imágenes nos pueden dar unidad en medio de la pluralidad de causas, personajes y fórmulas de independencia que se dieron.

Las fiestas y las conmemoraciones, así como el servicio postal, fueron formas privilegiadas de construir una nación, y en ello no solo participaron los estados, sino otras instancias sociales y económicas. No basta con que la autoridad lo decreta, tiene que haber aceptación popular, y usuarios de todo tipo de actos y consumidores de imágenes (sellos de correos, efigies de monedas y billetes, vitolas de puros, estatuas,...). El lenguaje es la patria: pero existen muchos lenguajes en una patria, y uno de ellos es el de las imágenes.

Es patente en la actualidad una reconstrucción del imaginario nacional al hilo de los cambios sociales. Los mitos se desestructuran y se renuevan ya desde su nacimiento: son fenómenos sujetos a transformación en relación dialéctica con la sociedad que los crea. La historiografía actual ofrece cambios en el tratamiento de la Historia oficial, se cuestionan los viejos idearios, da menos importancia a los héroes, más a la vida cotidiana, aparecen los vencidos, los monárquicos, etc., y también los marginados, las mujeres, los indios, los negros,... Pero es curioso que la difusión de estos estudios desmitificadores (las contradicciones internas, las diferentes posturas entre los habitantes de una nación o una región, una visión continental del fenómeno de las independencias, la visión de los indígenas,...) tienen menos difusión que los viejos planteamientos y las imágenes nacionalistas clásicas, cuya decadencia parece ser demasiado larga, con rebrotes ocasionales.

Se impone hoy día la tarea de conocer mejor esas imágenes que tanta importancia tuvieron en la formación de las naciones latinoamericanas, observarlas con la objetividad que exigen los nuevos tiempos para generar alianzas entre naciones y para enterrar viejos prejuicios y enconos, para superar los particularismos y encontrar semejanzas en los procesos de formación de las mentalidades nacionales. Pero es cierto que el período de las independencias configura un espectáculo múltiple y diverso, y

³ König, Hans-Joachim (1994): *En el camino hacia la nación. Nacionalismo en el proceso de formación del estado y de la nación de la Nueva Granada, 1760-1856*. Bogotá, Banco de la República.

⁴ Thibaud, Clement. (2002): "Formas de guerra y construcción de identidades políticas. La Guerra de independencia (Venezuela y Nueva Granada 1810-1825)". *Revista Análisis Político* N° 45, enero-abril. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

resulta difícil establecer agrupaciones o análisis que sean válidos para toda América Latina, mucho menos sacar conclusiones generales. El presente artículo es un intento de ello, partiendo de una clasificación básica de las imágenes asociadas a las naciones que ya tienen dos siglos de existencia.

AMÉRICA: LA DIOSA, LA MUJER, LA VIRGEN

Enrique Florescano comienza su estudio sobre las imágenes de la patria mexicana con un hecho originario que goza de gran universalidad, la asociación de la tierra con la madre, un culto que se remonta a la noche de los tiempos. Inanna, Hera, Proserpina, Cibeles, ... a la tierra y a la fecundidad se les asignaba el nombre y la imagen de la mujer. Igualmente, desde antiguo existió la tendencia a representar los continentes con figuras femeninas. Durante la Edad Moderna, tuvo gran difusión la imagen alegórica de América que el italiano Cesare Ripa ideó en su obra *Iconología* (Roma, 1593). En ella se representa a una mujer desnuda, llena de tesoros y exuberante, pero salvaje y peligrosa (con la frecuente aparición de cabezas cortadas a sus pies). Fue una imagen con la que no se identificaron los americanos, por el tono bárbaro (antropofagia, desnudez, etc.) que transmitía⁵.

En los ámbitos náhuatl y quechua también se tenía la idea de que las deidades primordiales (Tlaltéotl o Pachamama, respectivamente, ambas diosas de la tierra, o más bien la tierra misma) tienen carácter femenino, lo que abonará el terreno para una aceptación generalizada de la imagen de la mujer como representativa del territorio americano.

Cuando los criollos americanos representen su tierra natal, elegirán igualmente la figura de la mujer, pero lo harán sin los atributos salvajes o violentos. América aparece como una mujer blanca o mestiza (no solo con rasgos indígenas), y vestida más a la europea. Se reconoce la transformación de la identidad de los habitantes de la colonia en el carácter híbrido de este modelo simbólico.

En México, el sincretismo permite lograr una continuidad de lo femenino entre la imagen de la diosa madre mexica y la Virgen de Guadalupe. En 1648, el sacerdote criollo Miguel Sánchez difunde la aparición de la Virgen María al indio Juan Diego, lo que significó en su momento una justificación de la importancia del territorio, su providencial conquista y fundamento divino de una patria mestiza. El primer santuario de la nueva advocación se estableció en el mismo lugar donde se rendía culto a la diosa Tonantzin o Coatlicue, madre de dioses precolombinos.

Otras diosas de los antiguos nahuas como Xochiquétzal o la ya citada Tlaltéotl también estaban relacionadas con la tierra, y la virgen de “Guadalupe” (en realidad autodenominada, según Juan Diego, “Coatlatlopeuh”, “la que aplasta la serpiente”) recoge algunos rasgos de esas diosas y funde tradiciones de un lado y otro del Atlántico. Si a ello unimos que el vínculo más evidente entre todas las castas en el mundo hispano-colonial era la religión católica, que los criollos, a través del clero y las prácticas piadosas, usaron para ejercer el control sobre la masa popular en la época anterior a la Independencia, no es de extrañar la general aceptación que tuvo la imagen de la Virgen

⁵ Florescano, Enrique (2006): *Imágenes de la patria a través de los siglos*. México, Taurus.

de Guadalupe como emblema de un posible protonacionalismo mexicano, al menos desde mediados del siglo XVIII.

El feliz encuentro entre la tradición indígena, las prácticas católicas y la temprana conciencia de americanidad allanó el camino para encontrar un icono que serviría para la unión de los mexicanos.

En torno a la tierra, la patria y la virgen se construyen las naciones. Todos los términos femeninos para arrastrar las voluntades de los hombres en sociedades donde la mujer tiene el enorme papel cohesionador de las familias, y donde la familia sigue siendo el núcleo organizador básico de la comunidad humana. Tal vez por ello el historiador Luis González apunte que sería más preciso hablar de “Matria”, en vez de “Patria”.

La imagen de la nación en Argentina, Venezuela o México es, como no, una mujer, como la Marianne de la Revolución Francesa, a veces solemnemente tocada con gorro frigio o con corona, según las épocas y vaivenes políticos. Pero también es tomada por los caricaturistas constantemente para lanzar mensajes satíricos⁶.

No se trataba de un simple afán de representación. Las imágenes, según hemos indicado, suscitaban emociones y éstas inducían a los actos. Esto puede verse, por ejemplo, en el concepto de abundancia, también asociado a la mujer tal vez desde las venus prehistóricas. En la tradición precolombina mexicana, la diosa-tierra deseaba sacrificios humanos, exigía corazones y no producía frutos si no era regada con sangre humana⁷.

También en los albores de la época liberal, la idea de riqueza estaba unida a la de tierra o patria. Por entonces se ensalzan constantemente las riquezas de la tierra, con la que se identifican sus habitantes blancos (no con su cultura, la española) y se cree restablecer el equilibrio de la riqueza (puesto en peligro por los cambios de 1808) realizando una alianza entre los hombres-ciudadanos y la tierra México, Argentina, etc. Para que la patria -la tierra- vuelva a ser productiva es necesaria la exaltación, la adhesión e inmolación (hasta la última gota de sangre). Solo así la nación -o la patria- sobrevivirá.

Estaba preparándose el terreno para convertir la imagen de la virgen (tierra, patria), en bandera (una vez más un elemento femenino) bajo la cual se cobijarán los ejércitos libertadores.

Una vez lograda la independencia, las nuevas naciones también adoptan la figura femenina. Pero es significativa la presencia de un nuevo tipo de imagen de mujer, en ocasiones con rasgos indígenas, que aparece como alegoría de la libertad, muy representada especialmente en los períodos 1811-1813 y 1819-1825, momentos decisivos para las independencias latinoamericanas. En lienzos, monedas o pomos de espadas, la “india de la libertad” (o la “china”, como se llamó a la moneda de Colombia

⁶ Barajas, Rafael (2010): “La patria dolorida. Imágenes de un periodo turbulento (1821-1909)” en VV.AA.: *Imágenes de la patria*. Catálogo de la Exposición. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 73-87.

⁷ Escalante Gonzalbo, Pablo (2010): “La diosa madre y los orígenes de la patria” en VV.AA.: *Imágenes de la patria*. Op. Cit., pp. 37-43.

donde aparece una india en el reverso, derivado del nombre que se daba a las indias que trabajaban en el servicio doméstico) marcaba las distancias con el imaginario español⁸.

Igualmente, las constituciones, no solo en América, adoptan la forma de mujeres, vírgenes laicas que relanzan la idea femenina con el mismo ánimo movilizador y unificador de voluntades (un ejemplo de ello sería la constitución mexicana de 1857).

Pero se evoluciona: se buscan nuevas raíces y se van relegando las tradicionales. Por ejemplo, los republicanos reformistas encuentran sus antecedentes más en la revolución francesa que en los aztecas, el virreinato o la virgen de Guadalupe: son hijos de la ilustración y de la insurgencia. Evidentemente, dejaban de lado a la Iglesia católica, que había tenido un papel esencial en la Independencia, particularmente la iglesia local (no la jerarquía, ligada a la metrópoli por el patronato regio, ni la mayoría de las órdenes religiosas). Muchos reformistas achacaban a la Iglesia el atraso y la inmovilidad social de las repúblicas hispanoamericanas. El catolicismo sigue gozando de general aceptación, pero en determinados momentos, la retórica religiosa y la legitimación política consiguiente, quedan relegadas del discurso oficial. México, por ejemplo, ya no era la nación privilegiada por la naturaleza y por Dios en tanto que lugar elegido por la Virgen para aparecerse: no tenía sentido insistir en ello en medio de los descalabros económicos y militares de mediados del siglo XIX. En esos momentos, el culto patriótico pasa a ser una especie de religión, y sustituye en ciertos ámbitos a la religiosidad católica (entre ellos en la iconografía oficial). Nuevos símbolos, como el gorro frigio, aparecen en el continente, junto con el realce de figuras liberales como Bolívar y San Martín.

De hecho, los símbolos religiosos, y de modo paradigmático el de la imagen de la Virgen de Guadalupe, contribuyeron a formar las naciones latinoamericanas, y otro tanto podría decirse de otras advocaciones como la Virgen de Suyapa (Honduras), de la Aparecida (Brasil), por no hablar de la Virgen de los treinta y tres (Uruguay), emblemáticas de sus territorios y cargadas de elementos locales y rasgos nacionalistas. Pero en ocasiones también sirvieron para dividir a las nuevas naciones, cuando representaron los valores y los intereses clericales y conservadores, que chocaron con los liberales, republicanos y democráticos.

La desaparición progresiva de la imagen de María en los discursos, actos, monumentos oficiales, va pareja al desarrollo de un patriotismo laico de carácter liberal, que tiene mayor o menor fortuna según los países.

EL PODER: LO MASCULINO, LOS HÉROES

La guerra exigió la afirmación icónica de la masculinidad. Sobre el fondo femenino de la tierra y las familias, se levantaron las voces y las figuras varoniles que con el tiempo serían convertidas en estatuas de bronce sobre las que se cimentaron las nuevas naciones.

⁸ Rey Márquez, Juan Ricardo (2005): "Los indígenas europeos: 'la india de la libertad'" en *Cuadernos de curaduría* (No. 2). Bogotá. URL: <http://www.museonacional.gov.co/inbox/files/docs/calegoria.pdf>

El arte y la historia confluyeron en la glorificación de los líderes políticos y militares que protagonizaron la gesta independentista. Se ensalzó la figura del héroe individual, preferentemente masculino y blanco, mostrándolo como motor histórico, frente a la muchedumbre o masa, convertida en simple caja de resonancia de su valor e inteligencia.

Sus figuras fueron engrandeciéndose con el paso del tiempo, hasta que en torno a su personalidad comenzó a girar la historia (llamada de bronce, por el material de los monumentos escultóricos que se levantaron en su honor). Se acudió a los modelos heroicos en boga: La nueva mitología independentista se inspiró en los héroes de la República de Roma o de la más cercana Revolución Francesa.

San Martín es representado cruzando los Andes como lo fue Napoleón al atravesar los Alpes (con el referente remoto de Aníbal), se imitan las composiciones de David o Delacroix, algún prócer es retratado con la mano bajo la chaqueta como Bonaparte, se imitan los peinados del emperador francés, se subrayan sus parecidos físicos incluso, etc.

El modelo de Simón Bolívar libertador lo encontraron tanto el pintor S.W. Reynolds como Hilarión Ibarra en *Napoleón cruzando los Alpes* de Jean Louis David. O el retrato que del mismo Bolívar hace Kepper no disimula su parecido con el Napoleón I de Appiani.

Los pintores o escultores de héroes no solo deben retratar, sino hacer heroico el personaje retratado, pues los retratos, como propugnaba Juan Bautista Alberti, son “la memoria de los ausentes” y contribuyen a fortalecer la legitimidad de las nuevas repúblicas rememorando la Independencia⁹.

Además, las imágenes de los héroes cambian con el tiempo según interesa a los gobiernos de turno y conforme la nación va necesitando de su divinización. En este sentido es interesante el envejecimiento de la figura de Hidalgo, “que sufre la transmutación de hombre de gran fortaleza y virilidad en honorable benemérito padre de la patria”. Hidalgo fue recordado también en el rechazo a la invasión francesa de 1870, guerra que se vivió como una continuación de la primera independencia¹⁰.

En los últimos tiempos, parece que la iconografía de Hidalgo es más benévola con su imagen (el actor Damián Bichir lo encarnará en una próxima película sobre su figura), al tiempo que es frecuente el simple reconocimiento de nuestra ignorancia sobre su verdadera fisonomía.

Con la figura de Bolívar ocurre otro tanto: de compleción enclenque y con facciones mestizas¹¹, su aspecto se ha ido fortaleciendo y blanqueando, como se supone que tiene

⁹ Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo (2008): “Héroes, alegorías y batallas 1819-1880. Una tipología de pinturas sobre la independencia” en VV.AA.: *Historia, trabajo, sociedad y cultura. Ensayos interdisciplinarios*. Vol. 1. Medellín, Universidad Nacional de Colombia, p. 14.

¹⁰ Plasencia de la Parra, Enrique (1991): *Independencia y nacionalismo a la luz del discurso conmemorativo (1825-1867)*. Dirección General de Publicaciones, México, pp. 114 y 139-151.

¹¹ Harold Alvarado comenta que Simón Bolívar no era un Napoleón, salvo quizás por su estatura (1,67 m): “Fue pequeño, huesudo y pálido, tenía sangre de negros y facciones de zambo, patillas y bigotes de

que ser un líder criollo. Conforme avanzaba el siglo XIX, se fue remarcando su carácter militar o civil, dependiendo de las cambiantes coyunturas políticas.

Bolívar en 1828 es retratado por José María Espinosa, en época republicana, cuando, una vez pasadas las guerras, interesa dar la imagen del libertador como un personaje pacífico que cruza tranquilamente los brazos. Pero el cuadro será repintado en 1858 por Narciso Garay y A. Hagen que cambian su vestimenta por una militar, más acorde con los vientos caudillistas que corrían por la antigua Nueva Granada, como si se tratara de un muñeco al que se puede cambiar de ropa. Salvo alguna desmitificación famosa, como la que firmó Karl Marx tres décadas después de la muerte del libertador, generalmente Bolívar ha sido endiosado hasta el absurdo, convirtiéndole en un superhéroe lleno de virtudes, siempre válidas para el presente, que todo el mundo debería imitar, por lo que finalmente su figura es un recurso de moralización y control social.

Esta capacidad de adaptarse a nuevos tiempos y diferentes corrientes, hace que los héroes de la independencia sigan teniendo vigencia y que se continúe difundiendo el discurso heroico en la retórica política y propagandística, aunque ciertamente no tanto en la producción historiográfica.

Puede entenderse la fuerza que la idea del héroe tuvo a lo largo del siglo XIX si comprendemos que muchas de aquellas sociedades, su economía, sus ejércitos, se organizaron en torno a un hombre fuerte después de la caída del Imperio español. Fueron los caudillos, líderes locales que en muchos casos terminarían dirigiendo los nuevos Estados. El estanciero argentino es un patrón y un líder militar en un territorio que a menudo es de frontera. El dictador Juan Manuel de Rosas fue uno de ellos y dirigió el país durante casi un cuarto de siglo como si fuera su propia hacienda¹².

La representación de los héroes y su identificación con la patria era la lógica consecuencia iconográfica de una forma determinada de organizar el poder, algo fácil de entender y aceptar porque toda la sociedad estaba marcada por el mismo patrón. Podemos encontrar sus antecedentes en la figura del encomendero, versión del señor feudal trasplantado a América, pero también en el cacique indígena, pilar del poder bastante generalizado en la América precolombina.

El culto a una virilidad sobresaliente en las figuras de Bolívar o San Martín fue retomado posteriormente cada vez que era necesario fortalecer la figura del poder, como lo hizo Rosas en Argentina, Antonio Guzmán Blanco en Venezuela o Porfirio Díaz en México. Se optó por retratos de héroes estereotipados, típicos de un icono, y en ellos predominó el imaginario militarista, masculino y blanco en casi todos. Entre las imágenes de los héroes que se difundieron hay una casi total ausencia de mujeres, excepto cuando se trata de mártires (es el caso de Policarpa Salavarrieta), o bien por su cercanía a los propios héroes, como Manuela Sáenz, “libertadora del libertador”. Solo a través de las imágenes alegóricas, colectivas y de la vida cotidiana se redujo el carácter androcéntrico de las representaciones de la patria.

mulato...”. El mismo Bolívar protestó por los panegíricos excesivos dedicados a su persona (<http://www.letrealia.com/181/articulo01.htm>).

¹² Lynch, John (2001): *Historia de la Argentina*. Barcelona, Crítica, p. 22 ss.

En la segunda mitad del siglo XIX se reforzaron los rasgos identitarios distintivos de las nuevas naciones, y se crearon figuras altamente idealizadas de héroes individuales o colectivos, a veces basados en el pasado prehispánico, otras veces en prototipos populares (el indio en Brasil, el charro y la china poblana en México o el gaucho en Argentina), que representaban al pueblo o la nación misma. La identificación popular con estas figuras refuerza la relación de pertenencia colectiva a la nación. La difusión de estos héroes y emblemas en monumentos, billetes, monedas, libros escolares, etc. hará el resto del trabajo de construir la nación en la mente de sus ciudadanos.

Se convierte en héroes patrios a jefes indios que resistieron de una u otra manera a los españoles como Caupolicán, Cuautémoc, Atahualpa, Gaitana, etc. pero también a Bartolomé de las Casas. Con este último se conseguía disolver parcialmente la contradicción que suponía odiar a los españoles pero tener de ellos su lengua, religión y, parcialmente, su forma de vida. Y se disolvía la delicada cuestión de las discontinuidades, pues se celebraba la independencia frente a los españoles desde su llegada hasta después de su derrota.

La intervención del Estado en el desarrollo de los iconos nacionales condicionó estas imágenes y de alguna forma las institucionalizó (o burocratizó, oficializó, etc.). La retórica revolucionaria y libertadora se convirtió en coartada del inmovilismo social y del mantenimiento de elites y privilegios. La imagen del campesino indio, del gaucho o de la tierra, que en sí misma tenía una gran capacidad revolucionaria, se convirtió en floclorismo. Fueron necesarias importantes convulsiones sociales y políticas (como le sucedió a México con su revolución a partir de 1910) para reencontrar nuevas imágenes que identificaran a la Latinoamérica del siglo XX.

La elección de la figura de un héroe u otro representa las diferentes opciones políticas asumidas por diferentes facciones o movimientos políticos opuestos, así como concepciones divergentes de lo que significa la Independencia y la libertad. Ejemplos serían Iturbide o Hidalgo, ligados incluso a fechas distintas de conmemoración. La batalla ideológica e iconográfica se produce antes o al mismo tiempo que la batalla militar. La prensa fue un instrumento fundamental en la difusión de las ideas y de las imágenes de la independencia, e incluso de la independencia misma. Como dijo Bolívar “la imprenta es tan útil como los pertrechos”.

Los mártires fueron considerados la expresión máxima del heroísmo, y en modo alguno desaparecerán con el advenimiento del Estado laico, sino simplemente los mártires patrióticos sustituirán a los religiosos en el culto nacional: “Los santos fueron desplazados por los héroes y los mártires de la fe por los mártires de la patria”¹³.

Algunos mártires solo tienen de heroico ser precisamente mártires, y se les recuerda por ser víctimas. A su vez, los héroes más venerados lo son también en la medida en que sufrieron el martirio, aunque en ocasiones ese martirio fuera el menos cruento de la incompreensión o la soledad. A través de los modelos de héroes y mártires se pide a los ciudadanos un sacrificio, se pregona una mentalidad sacrificial hacia la nación. Y en este sentido, se puede establecer una continuidad entre el culto a los santos y el que se profesa a los héroes y mártires patrióticos, y enlaza lejanamente con las alusiones a los sacrificios humanos rituales de algunas religiones precolombinas.

¹³ Plasencia de la Parra, Enrique (1991): *Independencia y nacionalismo... Op. Cit.*, p. 193.

De la misma manera que el primer santo y mártir cristiano mexicano, San Felipe de Jesús, se representa encima de los emblemas de Tenochtitlán, el águila sobre el nopal, y será designado patrón de la ciudad de México, los mártires patrióticos como Policarpa Salavarrieta, Francisco José de Caldas o el protomártir Eugenio Espejo, contribuirán a reforzar los vínculos nacionales o locales.

La representación de los mártires, al igual que la de los héroes, también evoluciona con el tiempo, generalmente hacia una mayor dignidad. La marcha al suplicio de Caldas, plasmada por Urdaneta en 1880, es mucho más solemne que la tosca imagen de Policarpa Salavarrieta (anónimo de 1824): “Las imágenes realizadas en la 2ª mitad del siglo XIX fueron las que triunfaron en el imaginario de la Independencia, y es a partir de ellas que se construye y reinterpreta una memoria de identidad, de independencia y de patria, de donde se origina toda la imaginería que, hoy en el siglo XXI, nos es familiar”¹⁴.

Habría que preguntarse sobre la razón de la insistencia en los mártires en la simbología patriótica. Sin duda se pretende infundir el mismo espíritu de sacrificio en toda la población. También crear un cuerpo unido: morir por una causa da fuerza a esa causa. Toda lucha heroica tiene como fundamento no la vida de uno o mil individuos, sino una idea superior, la independencia, la libertad, la justicia o la democracia.

Que en el imaginario heroico estén mal vistos los vencedores o los que detentaron durante mucho tiempo el poder es hasta cierto punto lógico teniendo en cuenta la tradición judeocristiana, en la que emociona el sacrificio y donde se venera el martirio, idea que es compartida por otras tradiciones culturales. Lo que llama la atención es que muchos de estos héroes incomprendidos o sacrificados se convirtieran más tarde en legitimadores de dictaduras, coartada ideológica de los que se mantenían durante toda una generación en el poder, algo que se ha repetido en América Latina en la historia posterior.

Como dice Héctor Aguilar Camín, la historia de bronce “ha erigido como mitos preferentes a los derrotados y ha puesto en un segundo plano, cuando no satanizado, a los triunfadores. El problema de consagrar a los derrotados en vez de a los triunfadores es que instala en la conciencia histórica nacional un sentimiento de inconformidad, si no es que de resentimiento, con los hechos reales de nuestra historia”¹⁵.

Una historia icónica que ha producido ciertos desarreglos emocionales colectivos que habría que tratar (y casi ninguna nación se escapa de esta necesidad de terapia), y no hay píldoras para resolver estos traumas fundacionales, sino un psicoanálisis grupal historico-filosófico, una reflexión común crítica sobre las imágenes del pasado.

A veces, tan importantes como los héroes son los villanos para definir las emociones de una colectividad. En este sentido, el antihéroe no fue precisamente el rey de España, pues incluso inicialmente en él se depositaron esperanzas de cambio (algo que había sido habitual en las colonias cuando asumía la corona un nuevo monarca). Medallas y

¹⁴ Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo (2008): “Héroes, alegorías y batallas 1819-1880. Una tipología de pinturas sobre la independencia” en VV.AA.: *Historia, trabajo, sociedad y cultura. Ensayos interdisciplinarios*. Vol. 1. Medellín, Universidad Nacional de Colombia, p. 30.

¹⁵ Aguilar Camín, Héctor (1998): “Los cuentos de la revolución” en *Proceso*, 1151, citado por Florescano E., *Op. Cit.*, p. 459.

lienzos prueban esta inicial adhesión en América al rey *deseado*, e incluso imágenes como la *Alegoría de las autoridades españolas e indígenas*, de Patricio Suárez de Peredo de 1809 (Museo Nacional del Virreinato, México) muestran aún la aceptación del imperio español. Pronto las esperanzas fueron defraudadas, especialmente cuando al concluir la invasión napoleónica, Fernando VII rechazó la Constitución de 1812.

Más bien la imagen del enemigo fue la del español peninsular (denominado gachupín, chapetón o godo, generalmente con intención peyorativa) a quien se atribuían los peores defectos (avaricia, incompetencia,...) y las mayores crueldades, mientras se evidenciaban las envidiables posiciones que ocupaban en la administración¹⁶.

A los antihéroes, a veces simplemente vencedores o que se mantuvieron mucho tiempo en el poder (como Rosas, Santa Anna, Porfirio Díaz, en cierto modo Iturbide) muchas veces ni se les cita en los discursos conmemorativos, y sus imágenes dejan de reproducirse, como forma de excluirlos, de borrarlos de la memoria colectiva.

LA NACIÓN EN LOS COLECTIVOS

Las famosas imágenes de las “pinturas de castas”, que gozaron de gran aceptación y proliferaron durante el período colonial, supusieron algo más que una descripción de la realidad americana o un capricho antropológico, algo más que un ejemplo del afán clasificatorio del coleccionismo ilustrado. Mostraron la idea de multiplicidad que luego asumirán las nuevas naciones, una declaración de principios de que todos cabían en aquel espacio, que esencialmente era de fusión racial-cultural, y por tanto supusieron un avance hacia la idea de la identidad asociada a un determinado territorio.

Algunos pensadores confiaron en el mestizaje como fundamento de la construcción nacional y se quejaron de que los españoles no se hubieran mezclado suficiente para evitar la división de castas¹⁷.

Las primeras representaciones colectivas ligadas a las independencias latinoamericanas fueron las imágenes de los cabildos, las batallas y las de los “gritos” o levantamientos contra los españoles. Una de las estampas más famosas (aunque muy posterior a los hechos) es el “grito” de Dolores en 1810, en donde Hidalgo es acompañado por una muchedumbre donde es fácil identificar los diversos grupos sociales y sus emblemas. Es por tanto, un intento de representar la revolución y la nación misma, en toda su complejidad: allí encontramos lo religioso, el héroe, el colectivo, los símbolos, lo femenino, las diversas castas, el ejército, la iglesia, etc. y se plasma un momento de exaltación romántica donde el individuo pierde importancia en beneficio de una identidad colectiva superior, la nación.

En la pintura de historia, que floreció en la segunda mitad del siglo XIX, se premiaron obras de gran formato y complejas composiciones con muchos personajes. Muchas de ellas desvirtuaron los acontecimientos de las independencias en aras de la unidad de la patria, mediante anacronismos, unión de imágenes de héroes rivales, gestos

¹⁶ Christon I. Archer: “Peanes e himnos de victoria de la Guerra de la Independencia mexicana. La gloria, la crueldad y la demonización de los gachupines, 1810-1821”, en VV.AA. (2010): *Imágenes de la patria*, Op. Cit., pp. 229-257.

¹⁷ Lynch, John (2001): *Las revoluciones hispanoamericanas 1808-1826*. Barcelona, Ariel, p. 36.

grandilocuentes,... En estos cuadros se pretende ensalzar la resistencia y la lucha de los americanos como conjunto desde los tiempos de la conquista. Se trataba de normalizar las nuevas naciones, indicar que tenían un pasado remoto y un tanto exótico u oscuro y un desarrollo con altibajos hasta llegar a una época de eclosión de la libertad o de maduración social. Esto podía hacerse en imágenes, con la pintura, con ilustraciones en los libros de Historia, monumentos conmemorativos, etc. que mostraban al pueblo la grandeza de la nación.

Al mismo tiempo, sin embargo, cuando las guerras internas o los conflictos externos pusieron en evidencia la falta de fundamento del optimismo de los primeros años de independencia, se desarrolló una prensa satírica que caricaturizaba la actuación de los gobiernos o los problemas de las nuevas naciones¹⁸.

En cuanto a las imágenes de las batallas, hubo que crear un género nuevo que no era el detallismo descriptivo y casi costumbrista de las batallas de la Edad Moderna o del estilo colonial, sino que a partir de paisajes, donde la batalla tenía poca entidad (a veces incluso se trata de miniaturas), poco a poco logró el dinamismo romántico, la cercanía a los protagonistas y la transmisión de emociones, de manera que el espectador se sintiera inmerso, hasta cierto punto, en el estruendo del combate. Las batallas victoriosas de Bolívar, pintadas por Figueroa desde 1819, fueron superadas posteriormente, de manera que las primeras desaparecieron del imaginario nacional, sustituidas por las mismas batallas representadas con más movimiento, cercanía e impacto emocional. Con todo, se trata de idealizaciones, en donde se subrayan los aspectos heroicos y se amortiguan las crueldades y miserias de las verdaderas guerras.

Los cabildos abiertos y las juntas revolucionarias, actos de independencia por antonomasia, que tuvieron lugar en los momentos iniciales de la Independencia fueron también temas predilectos de la pintura de construcción nacional. En estos retratos colectivos, además de los militares, destacan las figuras de los clérigos, muchos de los cuales participaron activamente en el proceso independentista. Y ya no solo los notables revolucionarios, como Hidalgo o Morelos, sino que la mayor parte del sacerdocio, pero no así los obispos y cardenales, que eran prácticamente gobernantes pues estaban elegidos por la corona, ni tampoco la mayor parte de las órdenes, cuyos vínculos con la península eran muy directos. La presencia de clérigos en cabildos y juntas era un hecho histórico (ejemplos como el de Caracas el 19 de abril de 1810, en que un cura chileno, José Cortés de Madariaga instó a la Independencia) corroboran su activo papel, y además los pintores buscaron también el reconocimiento de tan importante institución, pues la causa de la independencia y la construcción nacional necesitó de todo tipo de respaldos y no se concibió inicialmente que la Iglesia estuviera al margen de estos procesos. Los colectivos que aparecen son por tanto muy simbólicos de lo que en cada caso tuvo lugar, y lógicamente cada aparición es un guiño a un grupo social, político o militar, una apelación a su participación en la construcción nacional.

En el siglo XX los artistas inspirados por la Revolución mexicana encontraron nuevas plasmaciones de la patria, sobre todo en la representación de colectivos. Los muralistas mexicanos hicieron patria con sus obras, lo que significaba dar voz y presencia en sus

¹⁸ Florescano, Enrique (2006): *Imágenes de la patria a través de los siglos. Op. Cit.*, pp. 143-144, donde se recogen las caricaturas del periódico *El Calavera* que presentaba a la patria mexicana como una mujer maltratada por ricachones y políticos.

murales también a los oprimidos. Eran otras imágenes, empeñadas en construir otro tipo de naciones, si bien se ha criticado que se trata más bien de un conjunto de héroes.

Con la evolución reciente de la ciencia historiográfica, al hilo de la lucha por la democracia, los estudios sobre el pueblo o las gentes sin historia parecen ganar protagonismo frente a la historia de bronce, y en esa medida evolucionan también los símbolos. El terreno iconográfico será también un campo de batalla más, donde se dirimen las luchas entre los diferentes conceptos de la nación, muchas veces rivales. En el siglo XIX el encono llegó a extremos difíciles de entender, pues por un aparentemente pequeño símbolo (un gorro frigio de más o menos, un color, un elemento militar,...) se levantaron ejércitos o se cometieron asesinatos políticos.

En todo caso, los mitos fundacionales de colectividades fueron más fácilmente expresados con imágenes que con palabras. No importaba tanto su veracidad histórica como su efecto emocional y su difusión. El discurso envejeció muy pronto en la mente de las masas, frente a la pregnancia de una simple imagen cotidiana, cargada de emoción e intencionalidad política. Benedict Anderson en su libro *Comunidades imaginarias*, concluyó que las patrias son entes contruidos por los libros, la prensa, las artes gráficas o los mapas¹⁹.

LAS ALEGORÍAS Y LAS ABSTRACCIONES

“Cuando la imagen se fija y se desprende del flujo del lenguaje, la metáfora asume una mayor dosis de realidad” afirma Gombrich, que percibe que llega un momento en que se pueden “tratar las abstracciones como si fueran realidades tangibles”²⁰.

La fuerza de los símbolos, a veces formados a partir de elementos reales, otras veces con puros colores o formas abstractas, viene de su capacidad de asociarlos a emociones, y por tanto, por su poder motriz sobre la voluntad humana (individual y colectiva), de manera que estas imágenes mentales llegan a ser más fuertes que realidades objetivas.

Los paisajes, por ejemplo, pueden ser utilizados como elemento simbólico y pueden también contribuir a “crear patria”, pues se produce con ellos la identificación colectiva a través de las emociones suscitadas²¹. En principio no se trataría de imágenes abstractas, pero el modo en que son evocados en los grabados y pinturas en la América de comienzos del siglo XIX (a veces con sus tipos humanos característicos, su flora y su fauna) está aludiendo a una abstracción o alegoría, a una imagen de la nación.

Los paisajes ideales que se representaron en lienzos y portadas de libros no matizaban por regiones o espacios naturales, sino que pretendían dar una imagen global del país, y en ellos podían convivir, por ejemplo en una misma vista de México, incongruentemente, el caimán y el cactus, junto a los volcanes o los restos arqueológicos mayas. Dichos paisajes seguían al pie de la letra los escritos de algunos viajeros, particularmente los del alemán Alexander von Humboldt, quien realizó un viaje por Venezuela, Cuba, Colombia, Ecuador y México entre 1799 y 1803. La

¹⁹ Anderson, Benedict (1993): *Comunidades imaginadas*. Buenos Aires, FCE.

²⁰ Gombrich, Ernst H. (1988): “El arsenal del caricaturista” en *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre teoría del Arte*. Madrid, Debate, p. 128.

²¹ Jiménez Hernández, Nora (2010): “Existió el patriotismo criollo novohispano” en VV.AA. *Imágenes de la Patria, Op. Cit.*, p. 50.

publicación de sus estudios fue muy influyente en la definición que hicieron los americanos de su propio paisaje: una naturaleza asombrosa junto a un pasado cultural que ha dejado importantes restos arqueológicos. En Humboldt encontraron lo que era original y específico mexicano o venezolano. Su compatriota Eduard Seler, seguidor de la perspectiva cultural que inició Humboldt, influyó igualmente en la imagen del país que se hicieron los primeros mexicanos independientes²².

En cuanto a los mapas, por mucho que estemos familiarizados con ellos, no dejan de ser una abstracción, y mucho más lo eran a comienzos del siglo XIX, cuando no había viajes espaciales que pudieran mostrar la silueta de un territorio. La asociación generalizada del mapa político a un Estado-Nación requiere su difusión a través de la prensa y del sistema educativo, y es entonces cuando está en condiciones de convertirse en un símbolo de la nación. Además, los límites de los territorios de las nuevas naciones iberoamericanas eran difíciles de definir, sobre todo por lo que suponía de ambiciones o renuncias, de relaciones conflictivas con naciones vecinas, contenciosos que en algunos casos siguen sin resolverse.

Pero los símbolos patrios por antonomasia son las banderas y los escudos. Podríamos rastrear el origen inmediato de estas imágenes en los emblemas y alegorías de la heráldica medieval, aunque también remontarnos al comienzo de la civilización. En esencia se trata de símbolos o signos que sustituyen eficazmente a realidades complejas. Un escudo sería lo equivalente al logotipo de una empresa actual. En él está su espíritu, a veces su lema, sus objetivos, etc.

De la misma forma, los escudos nacionales eran los símbolos que pretendían resumir el amplio y complejo conjunto de las aspiraciones de la nación. Pero eran algo más: fueron factores para la consecución de los propósitos de unidad a los que aludían, para la formación de la propia nación. Y del mismo modo que los escudos heráldicos se fusionan y evolucionan en función de las alianzas que los constituyeron, las simbologías nacionales tuvieron su evolución, sus fusiones, su sincretismo.

El protagonismo inicial de los emblemas militares fue cediendo paso a otros con una base civil más amplia, pero a veces sucedió al contrario, lo que fue un efecto de sociedades que se militarizaron progresivamente, como ocurrió con el repintado del retrato de Bolívar al que hemos aludido, o en Argentina, donde los periodos bélicos o de predominio militar fueron tan prolongados, que no es extraño que existiera consenso en torno a la figura militar de San Martín.

Muy frecuentemente se combinan los héroes, los grupos y los símbolos o alegorías. Hidalgo enarbola el estandarte de la Virgen de Guadalupe al frente de una multitud heterogénea, San Martín la bandera de los Andes o Bolívar sostiene una imagen alegórica de América con figura de mujer india (pintado por Figueroa en 1819). La bandera se representa a veces como una diosa a la que se adora y se besa, que arroja cuando se muere, como en el famoso cuadro *Bolívar en su lecho de muerte*, que se mira, que se jura, que convierte a los hombres en soldados.

Las banderas nos relatan su origen. Los tres colores hablan de las logias masónicas que las diseñaron pero también de triples garantías, de pactos con los españoles, de

²² Cobarrubias, José Enrique (2010): “La visión de los viajeros en la formación de la identidad mexicana (siglo XIX)”. En VV.AA. *Imágenes de la patria, Op. Cit.*, pp. 101-123.

reminiscencias revolucionarias francesas y, en definitiva, de unión de elementos diversos.

La bandera presidirá todos los actos nacionales (que a veces son nacionales porque está la bandera). En épocas de zozobra, y fueron muchas durante el siglo XIX latinoamericano, no hay espacio ni ánimo para alegorías triunfantes: o el sentimiento nacional se agarra a la abstracción más pura, al escudo o a los colores de la bandera.

Los símbolos patrióticos experimentarán un proceso de secularización. Ya el cura Morelos estableció un escudo con el águila y el nopal en primer plano, mientras la alusión a la virgen de Guadalupe aparece en el fondo. Los símbolos laicos y cívicos terminarán siendo predominantes, pero no suelen hacer desaparecer los elementos religiosos anteriores, en una especie de sincretismo. Y los héroes y los emblemas patrios son sacralizados en el más puro estilo religioso: no faltan las reliquias, los huesos de libertadores, los vestidos de los héroes, que incluso hoy día siguen recibiendo un tratamiento cuasisagrado.

En el siglo XX asistimos a una renovación generalizada de las imágenes de las patrias latinoamericanas. Algunas son fruto de la importante revisión historiográfica que se ha venido produciendo, aunque la vieja historia de bronce y los mitos fundacionales tradicionales siguen teniendo un importante lugar en los imaginarios nacionales. Nuevos conflictos sociales obligan a revisar la propia gesta independentista, que en nombre de la libertad dejó aparcados, de hecho, los derechos de los indígenas. La transformación iconográfica es notable en casi toda Latinoamérica, al hilo de estos cambios en la historiografía y en la sociedad, y se critica ásperamente lo poco que está quedando de la presunta identidad nacional. El mito fundacional parece pasar a un segundo plano o se utiliza de forma irónica (se dice de las independencias: “último día del despotismo y primero de lo mismo...”), y Latinoamérica mira más a su presente y su futuro.

CONCLUSIÓN: LA EDUCACIÓN Y EL FUTURO

Las imágenes de la patria no fueron solo los emblemas o los iconos monumentales. El imaginario patriótico resume la vida misma de la nación, son el espejo donde se identifican sus habitantes, con todas sus manifestaciones. También es un marketing intrínseco: los cuernos de la abundancia, las imágenes de mujeres atractivas, la exhuberancia de la flora,... fueron reclamos publicitarios de inversores y comerciantes extranjeros. Pero incluso cuando se define el poder político o se publica un mapa, indirectamente se están dando garantías a esos capitales a los que se quiere engatusar. Naturalmente, esto no es privativo de las nuevas naciones latinoamericanas, sino de todas sin excepción, pues una buena imagen es requisito inicial indispensable de todo buen negocio.

No obstante, los tiempos han cambiado y Latinoamérica se enfrenta al reto de reinventarse, como siempre ha hecho, y renovar su imaginario político al llegar el bicentenario del comienzo de su independencia. Y debe hacerlo desde todas las instancias, y de modo especial desde la educación, entendida como la construcción del futuro, también de un futuro emocionalmente inteligente. En ello los historiadores seguirán teniendo un papel importante, pero también los profesores de primaria y secundaria, eligiendo y estudiando imágenes que, interrelacionando armoniosamente razón y emociones, permitan construir un futuro de paz y cooperación.

Las imágenes tienen un enorme atractivo didáctico y una gran permanencia en la memoria de nuestros alumnos. Quizás sea porque las nuevas generaciones ya pertenecen al género *homo videns*, del que habla Sartori²³, y necesitan la imagen para entender, para apuntalar las ideas transmitidas. No creo que haya marcha atrás: apenas es concebible hoy una iconoclastia. Las imágenes vinieron para quedarse en el mundo digital y audiovisual que vivimos. Pero sería un error sucumbir a su tiranía icónica y la única manera de protegernos es conseguir la madurez de nuestra mirada, algo que solo se conseguirá con la educación y la alfabetización visual.

No se trata simplemente de contrarrestar sus efectos manipuladores. Es necesario mirarlo desde el lado contrario: la imagen tiene un potencial educativo enorme (poco explotado, de hecho) precisamente por esa implicación emocional y esa fusión con la comunidad que resta frialdad al estudio histórico tradicional, un contenido que muchos escolares viven como algo alejado de su realidad y ajeno a sus intereses.

Es cierto que en ausencia de palabras, es decir, de explicación y conocimientos, las imágenes se quedan en lo superficial, en lo que tienen de manipulación de las masas. ¿Hemos de considerarlas, pues, un simple complemento de la enseñanza más discursiva o conceptual? Durante mucho tiempo, las imágenes históricas que aparecían en los libros de texto no han sido sino una mera ilustración de lo que se trataba de transmitir. Hoy, sin embargo, tendemos a pensar que son un poderoso vehículo de comunicación en sí mismas, que aportan especificidad al conocimiento histórico, debido a la comunicación de emociones, ideas e información sobre los temas de los que tratan, además de ser agentes del cambio social, y en ese sentido dialogan, en pie de igualdad, con el relato o el discurso, e incluso, a veces, lo canalizan y determinan.

Al analizar los libros de texto latinoamericanos actuales, se constatan varios hechos relacionados con el estudio de la historia de las independencias: una reducción importante del porcentaje de contenido que se dedica a esta época, la paulatina asimilación de los avances historiográficos, aunque se mantiene el particularismo y el poco desarrollo de una visión global y, algo que nos parece muy significativo, la reducción del espacio dedicado a la palabra escrita en beneficio de las imágenes²⁴.

Las reformas educativas que están en marcha en América Latina tienen como uno de sus objetivos el desarrollo del sentido crítico en los alumnos y alumnas, aunque se les ofrecen pocos elementos para conseguirlo. Uno de ellos sería el estudio de las propias imágenes nacionales y las de otros países latinoamericanos, camino por el que hay pasar si se pretende actualizar las identidades colectivas en el nuevo milenio.

Muy a menudo, las imágenes patrióticas han sido utilizadas como armas arrojadas contra el vecino, cuando no como cárceles mentales y emocionales. Guerras icónicas y, lo que es peor, de las otras, que nos obligan a buscar una imagen de paz para el continente. Esa imagen que buscamos, tal vez algo caleidoscópica y multiforme de América Latina encierra un sueño, cercano en realidad al de Bolívar, una América unida

²³ Sartori, Giovanni (1998): *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Madrid, Taurus.

²⁴ Valls, Rafael -Dir.- (2005): *Los procesos independentistas iberoamericanos en los manuales de Historia*. Madrid, Fundación MAPFRE Tavera.

y libre, antesala de un mundo unido y en paz ¿Cuál será la imagen de Latinoamérica en el siglo XXI?

BIBLIOGRAFÍA

Achurar, Hugo (2008): "Imágenes fundacionales de la Nación" en *Aletria. Revista de Estudos de Literatura*. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, vol. 18, jul-dic.

Anderson, Benedict (1993): *Comunidades imaginadas*. Buenos Aires, FCE.

Alvarado Tenorio, Harold (2008): "Otro Bolívar para la nueva república". *Letralia*. Tierra de letras, Año XII, n° 181. URL: <http://www.letrealia.com/181/articulo01.htm>

Barriga del Diestro, Fernando: Colombia y la moneda en la separación de los tres países hermanos. URL: http://www.numiscol.org/boletines/articulos/colombia_separacion3países.html

Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo (2008): "Héroes, alegorías y batallas 1819-1880. Una tipología de pinturas sobre la independencia" en VV.AA.: *Historia, trabajo, sociedad y cultura. Ensayos interdisciplinarios*. Vol. 1. Medellín, Universidad Nacional de Colombia.

Cruz Hermosilla, Emilio de la (1992): *El periodismo y la emancipación de Hispanoamérica*. Cádiz, Quorum editores.

Florescano, Enrique (2006): *Imágenes de la patria a través de los siglos*. México, Taurus.

Gombrich, Ernst H. (1988): "El arsenal del caricaturista" en *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre teoría del Arte*. Madrid, Debate.

González-Stephan, Beatriz (2006): "La construcción espectacular de la memoria nacional: Cultura visual y prácticas historiográficas (Venezuela siglo XIX)", en Pacheco, C., Barrera, L. y González-Stephan, B. - Coords.- (2006): *Nación y literatura. Itinerarios de la palabra en la cultura Venezolana*. Caracas, Fundación Bigott y Equinocción U.S.B.

König, Hans-Joachim (1994): *En el camino hacia la nación. Nacionalismo en el proceso de formación del estado y de la nación de la Nueva Granada, 1760- 1856*. Bogotá, Banco de la República.

Lynch, John (2001): *Las revoluciones hispanoamericanas 1808-1826*. Barcelona, Ariel.

Lynch, John et al. (2001): *Historia de la Argentina*. Barcelona, Crítica.

Plasencia de la Parra, Enrique (1991): *Independencia y nacionalismo a la luz del discurso conmemorativo (1825-1867)*. Dirección General de Publicaciones, México.

Quijada, Mónica (2005): "Las `dos tradiciones`. Soberanía popular e imaginarios compartidos en el mundo hispánico en la época de las grandes revoluciones atlánticas" en Rodríguez, Jaime E. -Coord.-: *Revolución, independencia y las nuevas naciones de América*. Madrid, Fundación MAPFRE Tavera.

Ramos, Demetrio (2004): *Simón Bolívar*. Barcelona, Folio.

Rey Márquez, Juan Ricardo (2005): "Los indígenas europeos: 'la india de la libertad'" en *Cuadernos de curaduría* (No. 2). Bogotá.

Imágenes que construyen naciones. La transmisión de emociones compartidas en las independencias latinoamericanas

URL: <http://www.museonacional.gov.co/inbox/files/docs/calegoria.pdf>

Rock, David (1988): *Argentina, 1516-1987, desde la colonización española hasta Raúl Alfonsín*. Madrid, Alianza.

Rodríguez, Jaime E. -Coord.- (2005): *Revolución, independencia y las nuevas naciones de América*. Madrid, Fundación MAPFRE Tavera.

Salvador González, José María (2007): "Escenario y figura de Bolívar Super-Héroe en la Venezuela de 1870-1899" en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/bolivars.html>

Sartori, Giovanni (1998): *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Madrid, Taurus.

Thibaud, Clement. (2002). "Formas de guerra y construcción de identidades políticas. La Guerra de independencia (Venezuela y Nueva Granada 1810-1825)". *Revista Análisis Político* N° 45, enero-abril. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Valls, Rafael -Dir.- (2005): *Los procesos independentistas iberoamericanos en los manuales de Historia*. Madrid, Fundación MAPFRE Tavera.

VV.AA. (2010): *Imágenes de la patria*. Catálogo de la exposición. México, Instituto Nacional de Bellas Artes.